

**Андрей Апостолов**

*Киностудия имени Горького,  
Москва*

**КИНО О РАЕ, ИЛИ «РАЙ» О КИНО:  
ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ ФИЛЬМА  
АНДРЕЯ КОНЧАЛОВСКОГО**

В статье предпринимается попытка выявления и анализа имманентных принципов исторической поэтики фильма Андрея Кончаловского «Рай» посредством пристального рассмотрения визуального решения отдельных эпизодов. Отталкиваясь от непосредственного разбора конкретных сцен одного фильма, автор размышляет на более общие темы, связанные с медиальной репрезентацией травматического события (холокоста), с намеренным отказом от историзма и самой возможности обращения к аллегорическому (сакральному) измерению в кинотексте.

*Ключевые слова:* «Рай»; Андрей Кончаловский; хронотоп холокоста; медиасакральность; Данте; европейская история XX в.; авторефлексия кинематографа; свидетельство.

**Andrey Apostolov**

*Gorky Studio,  
Moscow*

**CINEMA ABOUT PARADISE, OR “PARADISE”  
ABOUT CINEMA: NOTES ON THE POETICS  
OF THE FILM BY ANDREY KONCHALOVSKY**

The article attempts to identify and analyze the immanent principles of historical poetics of Andrey Konchalovsky's film *Paradise* through a close examination of the visual solutions of certain episodes. Building on the direct analysis of specific scenes of one film, we will try to reflect on more general topics, primarily on the media representation of the traumatic event

(Holocaust), the deliberate abandonment of historicism, and the possibility of referring to the allegorical (sacred) dimension in the film text.

*Keywords:* *Paradise*; Andrey Konchalovsky; chronotope of the Holocaust; media sacredness; Dante; European history of the XX century; cinema autoreflexion; evidence.

Когда кинематографист обращается к теме холокоста, он вступает на путь, где каждое обыденное решение о ракурсе того или иного кадра или монтажной склейке наделяется этическим напряжением. Каждый новый фильм подвергает ревизии границы репрезентативности самого события. Если оправданность существования кино после холокоста никто сомнению не подвергал, в отличие от возвышенно-идеалистической по своей генеалогии поэзии, в уместности которой в посттравматической современности усомнился Адорно, то вопрос о том, каким именно может быть кино о холокосте, всегда ставился весьма остро. «Рай» А. Кончаловского, с одной стороны, отвергает «жанровизацию» в духе опустошающего мелодраматизма «Списка Шиндлера» (С. Спилберг, 1993), где режиссер «не хочет разбираться в сложных вещах, и в его руках этот персонаж из Достоевского или Брехта превращается... в ничто» [1, с. 151], или всепобеждающего лиризма трагикомедии «Жизнь прекрасна» (Р. Бенини, 1997) — «истории об Аушвице, которую хочет рассказать детям инфантильный взрослый» [Там же]. С другой стороны, Кончаловский не следует и установке на выхолощенную документальность, с самого начала активно утверждая условность и аллегоричность повествования.

На выразительном уровне режиссер придерживается демонстративной аскетичности — декларативно отказывается от цвета и динамики внутрикадрового и межкадрового монтажа, что соответствует эмоциональной стерилизации истории. Первое движение камеры мы фиксируем на 24-й минуте в явно отсылающей к «Сибириаде» (1978) сцене гибели французского героя у муравейника. Три героя картины не очень достоверны с точки зрения психологических мотивировок, ибо каждый из них, как персонажи Достоевского или троица из «Сталкера» (А. Тарковский, 1979), является персонажем-идеей, воплощающим определенную модель этического

поведения в экстремальных обстоятельствах. Помимо однозначных поведенческих характеристик, им атрибутирована ярко выраженная национальная принадлежность: французский коллаборационист, немецкий аристократ духа и русская великомученица.

И еще: все трое погибли и уже после смерти дают свидетельские показания о рассказанной зрителю истории. Этот ход, как кажется, спровоцирован той самой рефлексией на тему общих оснований репрезентации холокоста. Именно событие холокоста и последовавшие за ним императивы меморизации и изживания травмы спровоцировали небывалый интерес к фигуре свидетеля и практике свидетельствования. Не будем подробно останавливаться на содержании историософской полемики о свидетеле, ограничимся ссылкой на наиболее радикальную авторефлексию свидетельского опыта, выраженную П. Леви в формуле «Мы, выжившие — не подлинные свидетели»<sup>\*</sup>.

Подлинное свидетельство остается только за умершим, избжавшим столкновения с послевоенной нарративизацией события, непосредственным свидетелем которого он был. То есть подлинное свидетельство остается за лишенными возможности свидетельствовать, тем самым превращенными из свидетелей в свидетельства. Вспомним, что опыт меморизации холокоста во многом связан с публикацией «Дневника Анны Франк» — впечатляющего свидетельства невинно убиенной, описания «живого опыта смерти». Кончаловский, словно следуя этой установке, дает слово погибшим, ограниченными рамками частной трагедии и не претендующим на осмысление самого события войны или холокоста.

Ядром фильма, что явствует уже из названия, становится рефлексия о рае через привычные оппозиции рая и ада, рая небесного и рая земного. Субституты рая и ада распределились между тройкой героев в соответствии с подспудным гендерным различием. Мужчины пытаются построить рай на земле, пусть один ограничен жадной мещанского райка, ради которого соглашается на коллаборационистскую деятельность, а другой искренне верит в созидание фюрером немецкого рая и даже сочувствует параллельному

---

<sup>\*</sup> См. на тему свидетельства о холокосте и опыте П. Леви, в частности: [2].

проекту раеустроения в СССР, обоим уготован ад по решению суда небесного. Женщина же, напротив, судима несправедным земным судом, в результате чего отправляется в земной ад (концлагерь), где находит мученическую смерть и право на рай небесный. Стремление построить земной рай оборачивается адом как на земле, так и на небе, недвусмысленно дает понять своим фильмом режиссер. Еще одним очевидным посылом становится практически превратившаяся сегодня в банальность тема «диалектики просвещения», общий смысл которой можно свести к отрицанию наивного гуманизма. Как выяснилось, приобщение к высокой культуре и образованность никоим образом не гарантируют этического прогресса общества в целом и любого отдельно взятого субъекта, что в фильме наглядно продемонстрировано на примере Хельмута, чья любовь к Чехову, Толстому и Брамсу не вырабатывает у него иммунитета к темной харизме Гитлера.

Вертикальное движение от земного (профанного) к горнему (сакральному) заложено в саму структуру повествования и выразилось в последовательном отказе от историзма. Фильм открывается эпизодом ареста главной героини, где строго соблюдается имитация исторического правдоподобия, индексом которого служит титр с указанием времени и места происходящих событий: «Франция, тюрьма Фрэн, 1942 г.». Однако по мере развития сюжета такие псевдодокументальные отсылки к исторической конкретике уступают место открытой метафоричности и обобщенности показанного на экране. Когда мы застаем героиню Высоцкой в концлагере, то остаемся в неведении относительно пространственно-временных координат ее нового местоположения. В данном случае мы уже имеем дело не с конкретным концлагерем, а с концлагерем как таковым, образом воплощенного в земной ад проекта земного рая. Поэтому, не ставя под сомнение правомочность упреков отдельных критиков в искажении исторических реалий\*, я склонен связывать

---

\* «Хельмут шокирован известием о том, что в инспектируемом им лагере умертвили Дуню Эфрос, невесту Чехова: „Ей было 67 лет“. Да, умертвили. Но было ей не 67 лет, а 82 года. Да, умертвили. Но в Трешлинке, лагере, закрытом в конце 1943 года. Между тем экранный лагерь функционирует чуть ли не до весны 1945-го» [3, с. 20].

это не с «фальшью фильма» или небрежностью авторов, но с последовательным стремлением к «заметанию следов» исторической конкретики и сингулярности. В этой связи еще один достойный упрек с точки зрения привычных представлений о качественной драматургии мотив «Рая» — неправдоподобная череда случайных встреч давних знакомых в одном концлагере (Ольга встречает еврейских детей, которых укрывала в Париже, и знакомого ей по Италии Хельмута, а Хельмут, в свою очередь, однокашника Дитриха) — сглаживается, если сразу видеть в этом лагере обобщенный образ ада, в круги которого с неумолимой обреченностью попадают все вольные и невольные участники и свидетели войны, но с позиций буквально-исторического чтения кинотекста это чрезмерное допущение.

Нисхождение в ад концлагеря режиссер весьма прямолинейно маркирует появлением второстепенного персонажа, читающего строки из первой части «Божественной комедии». В отсылках к Данте тоже видна последовательность: в финале вполне иронично отыгрывается его световая концепция рая, а вся параллельная основному повествованию линия допросов разворачивается в некое подобии чистилища, которое в православной культуре ассоциируется в первую очередь с Данте, а не с христианской догматикой. Кажется, Кончаловский следует за Данте не только в смысле цитирования образности, но и в «методологических» принципах поэтики. В «Рае» он приближается к классической средневековой концепции «многозначности» текста, основным теоретиком которой и был Данте. Главная интуиция средневековой поэтики — двухуровневая семантика текста, где над буквальным простираются возвышенные аллегорические смыслы. Аллегорический уровень текста был впоследствии преобразован Данте в трехступенчатую иерархию отдельных смыслов, но основной оставалась базовая оппозиция буквального и аллегорического, о чем писал сам поэт: «И хотя эти таинственные смыслы называются по-разному, обо всех в целом о них можно говорить как об аллегорических, ибо они отличаются от смысла буквального или исторического» (цит. по: [4, с. 305–306]). Стратегический отказ от (псевдо)исторических

коннотаций интенционально связан с «прорастанием»<sup>\*</sup> буквального (фабульно-эмпирического) до аллегорического уровня, который, по словам литературоведа В. Бахмутского, заключался для Данте в том числе в «желании показать связь между грехом и наказанием, между добродетельным поступком и формой блаженства» [5], что тематизирует этос фильма Кончаловского.

Тем не менее, добиться аллегоризма в стихотворной поэме на религиозную тему значительно легче, чем в кинофильме с его неизбежным вульгарным материализмом. В XX в. вертикальные концепции двуплановости сюжета сменились внутренним горизонтальным различием сюжета и стиля (повествования и дискурса), вдохновленным работами представителей формальной школы и их интеллектуальных наследников. Вторым планом произведения становится не растворенный в тексте метафорический подтекст, но обнажение принципов функционирования самой «материи» текста. Сам Кончаловский неоднократно высказывался о необходимости художественного сопротивления «безоговорочности» киноизображения, одним из вариантов которого становится остранение посредством «обнажения приема». Наиболее наглядным примером использования такого подхода в творчестве Кончаловского является, конечно, «метамюзикл» «Романс о влюбленных» (1974).

«Рай» можно считать любопытным примером попытки синтетического сращения принципов средневековой и постмодернистской поэтики. С одной стороны, Кончаловский с несколько обескураживающей для современного зрителя прямотой обращается к таким «предельным» темам, как рай и ад, грех и мученичество и т. д. Для современной культуры с ее неприятием так называемых метанарративов, к которым, безусловно, относятся вышеперечисленные категории, это слишком рискованная «игра на повышение». Однако режиссер умело компенсирует обращение к категориям анагогического характера (наивысший уровень аллегории в поэтике Данте) иронической метарефлексией самого медиума, ответственного за передачу столь возвышенного послания.

---

<sup>\*</sup> Специально используем довольно неуклюжее определение, «древесное» происхождение которого органично средневековой эстетике.

Вспомним «Небо над Берлином» (В. Вендерс, 1987), где режиссер движется в привычном для постмодернистской культуры направлении «заземления» и профанирования сакрального уровня, что воплощается в очеловечивании одного из ангелов. Не случайно после перехода ангела в человеческий статус черно-белое предельно тягучее изображение, монтажная динамика которого словно воспроизводила гексаметрическую ритмику, сменяется обычным цветным кино. Дело не только в очевидной отсылке к приему цветовых переходов в поэтике А. Тарковского, одного из «ангелов кино» из посвящения фильма. Вендерс таким образом рефлексировал на тему соотношения профанно-реалистического киноизображения и самой сферы сакрального. Ангел «обмирщается» не только по личным мотивам, его профессиональная деятельность, связанная с регистрацией человеческих судеб для великой книги жизни и истории, оказывается избыточной в условиях новой медиареальности. Сама книга вытесняется кинематографом, и ангел как бы поглощается киноизображением, вырываясь из сакрального пространства вечной книги, лишённого временной динамики. Это не означает, что мир остался без ангелов, просто ими теперь становятся мирские «ангелы кино». Парадоксальным образом онтологически присущая кинематографу в силу его неизбежной буквальности потенция секуляризации мира («расколдовывания», по М. Веберу) сопровождается тенденцией к сакрализации самой кинореальности.

Переводя повествование в потустороннее пространство постмортальных интервью, Кончаловский обнаружением прерывающихся частей пленки подчеркивает продолжение кинематографической записи по ту сторону границы жизни и смерти. Таким образом, кинематограф наделяется сакральным статусом медиума между мирами живых и мертвых, что в то же время наделяет профанными кинематографическими чертами сам медиальный мир чистилища (такое неожиданное соположение вызывает аналогию с японским фильмом «После жизни» (Х. Корээда, 1998)). Рецензенты в основном ассоциировали документальность интервью с погибшими героями фильма с ситуациями собеседования или допроса. Но, по моему мнению, моменты засвечивания (в обоих смыслах) плёночной съемки делают вполне прозрачным намек на другую узнаваемую

ситуацию — кинопроб (кастинга). Не знаю, насколько умышленно проводит режиссер данную аналогию, но вне зависимости от этого возникает ощущение ироничного сопоставления попадания в небесный рай в христианской антропологии с попаданием в кино-реальность в современной медиакультуре. Таким образом, ответ на вопрос о том, насколько фигура незримо присутствующей за камерой Божественной инстанции соотносима с фигурой режиссера (и как такового, и режиссера Кончаловского в частности), становится самоочевидным. Более того, предфинальный эпизод принятия в рай Ольги дает пищу для проведения досужих биографических параллелей, замешанных на психоанализе, ведь отворающий для героини Высоцкой врата рая Бог (ангел, апостол)\* практически подобен режиссеру Кончаловскому, открывшему актрисе Высоцкой путь в мир большого кино. Поэтому крайне сложно сказать наверняка, подразумевает ли режиссер под освещающим героиню лучом аллегорическое райское свечение или только искусственный свет кинопроектора. Как бы там ни было, речь идет о благодатном свете.

Общая сдержанность изобразительного решения «Рая» нарушается только в нескольких эпизодах, но тем больший эффект производят точки разрыва визуального единства. Самой показательной в этом смысле становится сцена первого свидания Хельмута с реляциями войны. По сюжету Хельмут спасает родственницу своего слуги от эсэсовцев, ссылаясь на недостаточный для преследования процент еврейской крови. Однако основная нагрузка здесь не в изображенном событии, но в самом способе изображения. Эпизод стилизован под хроникальные съемки. Камера демонстрирует беспрецедентную для фильма активность и даже некоторую хаотичность, имитируя стремление зафиксировать событие, происходящее в реальном времени, в режиме «здесь и сейчас»; в звуковой ряд прорывается треск прокручивающейся в аппарате пленки.

Учитывая нарочитую последовательность изобразительной аскезы, нельзя не задаться вопросом о телеологии «хроникальной» вставки. Для начала отметим, что нарушение гомогенности визу-

---

\* В титрах этот персонаж обозначен как «голос святого Петра».



ального ряда никак не связано с сюжетным нарративом, логика которого остается неувредимой. То есть, говоря языком структу-  
ралистов, описываемая сцена происходит в диегезисе, и зритель, сосредоточенный на перипетиях сюжета, может даже не придать особого значения изменению метода съемки, не «споткнуться» об изобразительную инаковость одного фрагмента. В фильмах о войне регулярно интегрируют подлинные хроникальные кадры, но стилизация под хронику одного из эпизодов внутри собственно сюжетного действия — ход весьма оригинальный, нуждающийся в конструктивном «оправдании».

Коль скоро мы остаемся в «теле» сюжета, надо попытаться определить, в чем же особенность этой сцены, провоцирующая смену визуального решения, ибо сложно себе представить, что ход применялся произвольно и выбор конкретного эпизода не был принципиален. На мой взгляд, с точки зрения сценария, роль этой сцены определяется не внутренним содержанием, довольно размытым, если учесть нехватку информации о действующих лицах, но ее композиционным положением. Собственно, и на уровне визуального решения нас интересует не сама «хроникальная» съемка, но контрастный переход к ней. Для Хельмута эта сцена становится первым непосредственным столкновением с миром войны и холокоста. Кончаловский сознательно акцентирует контраст с миром только что покинутого Хельмутом «дворянского гнезда» с его вековым распорядком, размеренной чопорностью, отутюженным и накрахмаленным бельем, идеально настроенным пианино, привычным к мелодиям Брамса. «Хроникальной» сцене предшествует эпизод подробного описания, даже смакования этого налаженного аристократического быта. Изображение и монтаж, сохраняющие статичность и плавность на протяжении всего фильма, в этом эпизоде как будто стремятся к величественному застыванию в надежде сохранить в неприкосновенности уходящую натуру родового поместья. Тем более травматичным становится пересечение границы между мирами (изобразительно подчеркнутое проездом под арочным сводом, образующим ворота в иномир), маркированное резкой сменой визуального режима.

Оказывается, буквально за забором искусственно надежного и стабильного мира поместья существует хаотичная агрессивная реальность. Этот контраст вполне соответствует космогоническим представлениям средневековой германо-скандинавской мифологии (отнюдь не безразличной к идеологии национал-социализма), где «процесс упорядочения мира... был вместе с тем и процессом основания усадеб» [6, с. 62], а весь мир делился на обжитой людьми Мидгард (буквально — «срединную усадьбу») и чудовищный Утгард — «„то, что расположено за оградой двора“, необработанную, остающуюся хаотичной часть мира» [Там же, с. 60].

Столкновение с хаосом войны — травматичное «вторжение реального», как выразился бы С. Жижек. Сцена по-своему парадоксальна: переход к изображению «реального» достигается обнаружением самой съемки. Стилизация под хронику высвечивает принадлежность происходящего к киноизображению, однако прием работает на усиление эффекта реальности. Кажется, Кончаловский здесь рефлексировал на тему специфики медиальной опосредованности самого события холокоста и современного исторического воображения. Реальность холокоста была опознана через посредство хроники, и опыт меморизации этого события связан с этим узнаваемым репрезентативным кодом. Обращение к хронике должно быть даже неосознанно проассоциировано зрителем с хронотопом холокоста и стать предвестием скорого увязания героя в адовом пекле концлагерной реальности. Кажется уместным вспомнить концепцию сакрального в феноменологии религий М. Элиаде, согласно которой невидимая глазу сфера сакрального для человека традиционного общества не просто иная, более значимая реальность, но первичная, как бы более реальная реальность в сравнении с профанной эмпирикой его повседневности<sup>\*</sup>. Примерно так и медиатизированное изображение становится сегодня более реальной реальностью в сфере исторического опыта и коллективной памяти. Что и демонстрирует в неожиданной «хроникальной» сцене Конча-

---

<sup>\*</sup> «Глубинный смысл поведения первобытного человека показывает нам, что человек в этом своем поведении руководствуется верой в абсолютную реальность, противостоящую миру житейских „нереальностей“. В конечном счете этот последний не является, собственно говоря, „миром“: он „нереален“ по существу» [7, с. 81].

ловский, когда мы попадаем из миметической имитации реальности предшествующих сцен в «обнаженную» кинематографическую реальность, отчетливая кинематографичность которой усиливает эффект исторической достоверности.

Еще одним нарушением общей конвенции на скупость визуальной выразительности становится «итальянский флэшбэк» — совместное воспоминание Хельмута и Ольги о предвоенном романе на фоне идиллических итальянских пейзажей. Этот эпизод оказывается очень насыщенным изобразительно и снова стилизованным под узнаваемую «картинку», а именно — под немую комедию 1920-х гг.\*\* Особенно явно эта апелляция подчеркнута собирательным образом героя к классической «комической» картинке — неуклюжего усатого толстяка в купальном костюме, очках и шляпе. Эту ассоциацию усиливают и слишком интенсивные движения, и мимика героев флэшбэка, и использование «фокусов» вроде исчезновения сидящей в шезлонге героини Высоцкой — узнаваемых кодов немого кино. Здесь снова проявляется соположение исторической рефлексии с режимом киноавторerefлексии: «потерянный рай» предвоенной (точнее, межвоенной) безмятежности героев сравнивается с «потерянным раем» наивной лихости немого кинематографа 1920-х гг.

Географической локацией этого эпизода не случайно избрана Италия. Сам Кончаловский еще до съемок «Рая» в одной из серий программы «Монолог в 4-х частях» канала «Культура» назвал Италию «раем для русского человека». Итальянский культурный контекст, к которому апеллирует Кончаловский, не ограничивается отсылкой к Данте, но опять же прослеживается и на уровне кинематографических связей. Итальянский эпизод лишен диалогов, но его стилизованная «немота» нарушается звучащей за кадром песней «Parlami d'amore Mariu» известного итальянского артиста и эстрадного исполнителя Витторио Де Сики, еще более известного в качестве одного из провозвестников итальянского неореализма

---

\*\* Помимо этого, общее визуальное решение с контрастом черно-белых тонов, налетом аристократического снобизма и увлечением острыми углами и прямыми линиями напоминает о фотографиях Г. Гойнингена-Гюне, выходца из России, бывшего в 1920-е гг. фотографом журнала *Vogue*, где по сюжету до войны работала редактором героиня Ю. Высоцкой.

и вообще нового послевоенного европейского кино, снова обретшего наивность, но заменившего безмятежность надеждой<sup>\*</sup>. Финальный эпизод фильма с прохождением трех спасенных из лагеря еврейских заключенных, заместивших собой на земле троицу «небесных рассказчиков», выглядит очевидной отсылкой к неореализму. Два пухлых чумазных чернявых мальчугана больше напоминают детей из фильмов того же Де Сики, нежели вчерашних узников концлагеря, героиня даже внешне похожа на Анну Маньяни, а их долгий проход по улице на общем плане после почти двухчасового нахождения в замкнутых интерьерах кажется едва уловимой и, возможно, бессознательной отсылкой к послевоенному выходу на улицы итальянского кинематографа, первым порвавшего с декоративной статуарностью большого стиля (бывшего общеевропейским явлением). Таким образом, Кончаловский изящно сопоставляет конец войны в сюжете фильма с визуально наиболее достоверным образом конца войны в истории мирового кинематографа.

Фильм «Рай» для Кончаловского — это не только оммаж дорогой памяти режиссера традиции классического европейского кино, но и реквием по Европе как таковой периода финала ее культурной и политической гегемонии. Вопреки нынешним тенденциям, Кончаловский подчеркивает неприменимость России в портрете европейского сообщества, который он предъявляет в фильме, но не советской, современной изображенным событиям, а неизменно трепетно любимой режиссером «белой России», еще одним, на этот раз персональным, «потерянным раем» фильма. Вопреки другим тенденциям, Кончаловский показывает самодостаточную континентальную Европу до «прихода» Америки; он апеллирует к ушедшей Атлантиде, прощальной исторической сценой которой стала Вторая мировая война. Не случайно два главных героя, аристократы Хельмут и Оль-

---

<sup>\*</sup> Не исключено, что отсылка к Де Сике в итальянской сцене конкретизирована и в избранной стилистике, навевающей воспоминания о фильме «Сад Финци-Контини» (1970), где Де Сика демонстрирует предвоенную безмятежность красивых людей в неправдоподобно белых одеждах, увлеченных теннисом и велосипедом. Вместе с тем отсылка к Де Сике может быть и ностальгическим оммажем собственному раннему творчеству: сам Кончаловский признавал, что находился под влиянием Де Сики в период работы над «Историей Аси Клячиной...» (1967).

га, уступают свои жизни ради спасения людей низшего социального статуса: Ольга спасает сибирскую еврейку, Хельмут — своего друга Дитриха, признавшегося, что всегда считал себя плебеем и завидовал происхождению Хельмута. В «Рае» Кончаловский оплакивает ушедшую натуру аристократической Европы XIX столетия, при этом ни в чем ее не оправдывая. Режиссер дает этой Европе шанс на прощание с достоинством, лишенное агонической сутолоки, он даже сочувствует Хельмуту, когда тот наслаждается просмотром итальянской записи и недоумевает, почему остается равнодушной Ольга. Но сам режиссер в этот момент на стороне невозмутимой Ольги. Покинувшая в детстве Россию, она знает, что «потерянный рай» не вернуть. Не случайно для реквиема по старой Европе Кончаловский избирает тему холокоста — первосцены (как выразился бы В. Беньямин) современного послевоенного сообщества, чья идентичность во многом зиждется на забвении беглых мучеников «белой России», немецких аристократов духа, уверовавших в свою избранность, и французских коллаборационистов, обнаруживших моральное вырождение главной европейской нации XIX в. И, что важно, Кончаловский исполняет свой реквием на предельно органичном объекту поминовения киноязыке.

Вполне логично, что вслед за обращением к «последнему дню Европы» в «Рае» А. Кончаловский в своем следующем проекте собирается вернуться к первоначалам чтимой традиции. В свое время совместное с А. Тарковским обращение к творчеству Андрея Рублева обнаруживало ностальгию по истокам национальной культуры, стиснутой рамками советских универсалий. Та же интенция, только в отношении глобализированной Европы, как кажется, подсказала идею будущего фильма о Микеланджело, одним из главных героев которого станет Данте Алигьери, под знаком которого пребывает в эпилоге своего творческого пути «русский европеец» Андрей Кончаловский (как в свое время нарекла Тарковского Н. Зоркая).

---

1. *Моретти Ф.* Дальнее чтение. М., 2016. 352 с.

2. *Агамбен Дж.* Свидетель // Синий диван. 2004. № 4.

3. *Трофименков М.* Фальшь и туман // Коммерсантъ Weekend. 2017.

4. Голенищев-Кутузов И. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. 552 с.

5. Бахмутский В. Лекция о «Божественной комедии» : аудиозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U8ZCqTTZU4U> (дата обращения: 17.11.2018).

6. Гуревич А. Категории средневековой культуры. М., 1984. 318 с.

7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // Элиаде М. Избр. соч. М., 2000. С. 23–127.

УДК 791.224+930.1

**Алена Романовская**

**Григорий Смирнов**

*Санкт-Петербургский государственный университет,*

*Санкт-Петербург*

## **ПО ТУ СТОРОНУ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО**

Статья посвящена философскому осмыслению репрезентации профессионального исторического знания. Дан анализ состояния современного исторического кино, озвучены проблемы определения и существования его в отрыве от основной исторической науки. Проанализированы статьи и высказывания многих философов и исследователей кино, на основе которых сделаны главные выводы по проблеме конфликта между историческим кино и историей как наукой. Рассмотрены область *public history* и ее место в отношениях между историческими кинополотнами и наукой. Высказывается мысль о том, что публичная история есть путь, способный привести к разрешению конфликта, поскольку воссоздать прошлое с полной достоверностью вплоть до мелочей — задача невозможная, как невозможно и реконструировать из него материал какого угодно содержания.

*Ключевые слова:* современное историческое кино; историческая наука; публичная история; кинореальность; историзация; спекулятивный реализм.